

umrissene Wirkungshorizonte hin öffnen, vor denen sich ihr kontroverses bzw. mehrdeutiges Potenzial erst im Einzelnen erweist. Am überzeugendsten gelingt dies Tim Bergfelders Studie zur widersprüchlichen Konstruktion der Star-Persona Peter von Eycks, Hester Baers Diskussion der Adressierung spezifisch weiblicher Publikumsbedürfnisse am Beispiel der Zeitschrift *Film und Frau* (erschienen 1949-1966) und Angelica Fenners Analyse der Presse- und Publikumsreaktionen auf Robert A. Stemmles *TOXI* (1952).

Obwohl es einigermaßen überraschen mag, dass mit Kurt Hoffmann der nachweislich (im Westen wie im Osten) erfolgreichste Unterhaltungsregisseur der 1950er Jahre im gesamten Buch nicht ein einziges Mal Erwähnung findet, folgt die Mehrzahl der Autoren dennoch einem für die Epoche in der jüngeren Forschung bereits etablierten Kanon von Genres (wie dem Heimat-, Kriegs- und Kriminalfilm), Regisseuren (wie Fritz Lang, Kurt Maetzig, Helmut Käutner, Wolfgang Staudte) und Einzelwerken (wie *DAS MÄDCHEN ROSEMARIE*, 1958). Dies allerdings durchweg in der Absicht, an ihnen bisher kaum beachtete ästhetische Verfahren und kulturelle Prägungen sichtbar zu machen. So unterzieht Larson Powell *DAS MÄDCHEN ROSEMARIE* einer beziehungsreichen Neulektüre, die auf Norbert Schulzes eigenwilliger Gestaltung des Soundtracks und dessen Verbindung von populärer Kabarett- und avancierter elektronischer Musik abhebt, durch die der Film bemerkenswerte Verfremdungseffekte erzielt. Yogini Joglekar führt in ihrem Beitrag den Begriff des „anti-detective film“ (S. 62 ff) in die Diskussion des westdeutschen Kriminalfilms ein. Sie spricht damit eine dramaturgische Eigenart der Genreentwicklung an, die sich in ihrem tendenziellen Verzicht auf eine eindeutige Lösung des Verbrechens unter explizitem Verweis auf die gesellschaftspolitischen Bedingungen von Kriminalität teils auf die Tradition des Weimarer Kinos, teils auf den zeitgenössischen Einfluss des Film Noir zurückführen lasse. Eine ähnliche argumentative Wende unternimmt Jennifer Kapczynski in ihrer Betrachtung von *DER ARZT VON STALINGRAD* (1958, R: Géza von Radvanyi) und anderer westdeutscher Kriegsfilm. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken bei Kapczynski jene Momente, in denen das Genre die eigenen Darstellungsmittel reflektiert und grundsätzliche, nicht zuletzt ethisch motivierte Zweifel an der Erzählbarkeit von historischer Schuld und Gewalt aufscheinen lässt. Den Band beschließen zwei konzise Überblicksdarstellungen zur Restrukturierung der westdeutschen Filmindustrie in den 1950er Jahren (von Knut Hickethier) und der Parallelentwicklung in Österreich (von Mary Wauchope).

Auf die Forschungslücken, die von einem Buch allein nicht geschlossen werden können, weist Sabine Hake in ihrer Einleitung selbst hin. Einige von ihnen – etwa die Kontinuitäten zwischen Ufa und DEFA oder der Einfluss neuer westdeutscher Verleihfirmen wie Gloria und Constantin – sind mittlerweile auch im englischsprachigen Bereich an anderer Stelle aufgearbeitet. Das ebenfalls in der Einleitung formulierte Ziel der Herausgeber, mit diesem Sam-

melband thematische Anregungen und methodische Modellanalysen für eine weitere Beschäftigung mit dem deutschen Nachkriegskino bereitzustellen, erfüllen die ihre Gegenstände umsichtig kontextualisierenden und historisierenden Beiträge im Einzelnen wie in der Gesamtschau voll und ganz. (Michael Wedel)

■ Marijana Erstic: *Kristalliner Verfall. Luchino Visconti (Familien-)Bilder al di là della fissità del quadro*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, 207 Seiten, Abb. ISBN 978-3-8253-5426-8, € 48,00

Verglichen mit dem schier unerschöpflichen Oeuvre des italienischen Film-, Theater- und Opernregisseurs Luchino Visconti (1906-1976) ist die Menge der bislang dazu erschienenen deutschsprachigen Buchpublikationen recht überschaubar. Umso erfreulicher ist der Vorsatz von Marijana Erstics romanistisch-kunsthistorischer Dissertation, die „Rolle einzelner Künste und Medien bei der (De-)Konstruktion der Familienbilder in den Filmen Luchino Viscontis“ (S. 20) zu untersuchen. Denn tatsächlich ist die Familie sowohl in lebensweltlicher wie soziologisch-analytischer Hinsicht eines der Hauptthemen bei Visconti – was sicherlich nicht zuletzt der biografischen Tatsache geschuldet ist, dass der Regisseur selbst einer der großen aristokratischen Familien Italiens angehörte.

Ausgehend von der ausgesprochenen „Piktoralität“ und „einer bewusst eingesetzten Intermedialität“ bei Visconti stützt sich Erstic bei ihrer „dekonstruktive[n] Lektüre“ (S. 177) insbesondere auf den „Zeit-Ansatz“ in der Kinophilosophie von Gilles Deleuze. Dieser hatte mit der anschaulichen Metapher des „im Zerfall befindlichen Kristalls“ die Viscontischen Filme als einen in den frühen 1940er Jahren einsetzenden Neubeginn in der Kinogeschichte bezeichnet. Kennzeichnet wurde dieser durch den Übergang vom affekt- und aktionsreichen „Bewegungs-Bild“ hin zum selbstreflexiven, geschichts- und erinnerungsträchtigen „Zeit-Bild“.

Ähnlich wie Marcel Proust ist Luchino Visconti auf der Suche nach der verlorenen Zeit und findet sie vor allem in den „Gedächtnisbildern des Schönen“ (S. 53). Das von ihm häufig eingesetzte Requisit des Spiegels bzw. der spiegelnden Wasseroberfläche etwa gehorcht in seiner Dramaturgie dem Lacan'schen Wechselspiel von narzisstischem Sich-Sehen und Sich-Verkennen, wie Erstic an verschiedenen Filmbeispielen exemplifiziert. „Wie bei Lacan sind die Spiegelungen bei Visconti beides: Orte der Bestätigung des Subjekts und seiner Dekonstruktion, Orte der vergeblichen Umarmung eines flüchtigen Scheins.“ (S. 88)

Bedeutsamer noch ist der Bezug der Schauspielerkörper zu verschiedenen Werken der Malerei, die bei Visconti im Sinne historischer Rekonstruktionen

sowie ironischer Zitate und Anspielungen den Status von Tableaux vivants erhalten. Man könnte sie als Warburg'sche „Pathosformeln“ bezeichnen, die in das Medium des Films transformiert und damit verlebendigt werden. Auf ähnlich freie, spielerische Weise verfährt der Regisseur übrigens mit den jeweiligen literarischen Vorlagen, die Erstić auf implizite Weise in ihre Analysen mit einbezieht. „Die Viscontischen Zeit- und Erinnerungsbilder rekonstruieren nicht nur eine vergangene Welt, sie inszenieren immer wieder die Erinnerungen als die Protagonisten wie den Zuschauer in den Bann ziehenden Impulse.“ (S. 120) Das Thema Fotografie, wiederum in Gestalt von Familienfotografien, spielt dabei eine besondere Rolle: In ihrer Funktion als Ikonen sollen sie, ortsunabhängig und transportabel, die (verlorene) Einheit von Subjekt und Familie garantieren, wie sie vor allem in den neorealistischen Filmen zelebriert wird. In *MORTE A VENEZIA (TOD IN VENEDIG, 1971)* schließlich kommt es zu einer Verschmelzung von Fotografie und Film, wenn in der erotischen Figur des engelgleichen Jungen Tadzio die Fotografie gewissermaßen Fleisch geworden ist.

Nicht ganz folgen kann man der Autorin dagegen im letzten Kapitel ihrer Untersuchung, das bezogen auf das Spätwerk im quasi autobiografischen Kurzschluss eine Engführung der Viscontischen Familienbilder durch Verweise auf die religiös-mythische Konstruktion der „Heiligen Familie“ vornimmt: Selbst ihre Unkenntlichkeit, ihr Zerfall trage mythischen Charakter. Erstić unterschätzt damit eine von ihr selbst am Schluss angedeutete „gendertheoretische Fragestellung“. Sie spricht von „latenten und offensichtlichen homoerotischen Elementen“ in den Filmen Viscontis, die eine „sprechende Alternative“ seien zur bürgerlichen Familie (S. 176 f). Und so hätte dieser allzu sehr von intermedialen Fragestellungen dominierten, manchmal etwas ziellosen „dekonstruktive[n] Lektüre der kristallinen, in Auflösung befindlichen (Familien-)Bilder“ (S. 177 f) unbedingt eine konstruktive Lektüre zur Erotik des männlichen Körpers in den Filmen Luchino Viscontis an die Seite gestellt werden müssen: „al di là della fessità del quadro“ - „jenseits der Starrheit des Gemäldes“. (Alfons Maria Arns)

■ Henning Wrage: *Die Zeit der Kunst. Literatur, Film und Fernsehen in der DDR der 1960er Jahre. Eine Kulturgeschichte in Beispielen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009, 417 Seiten, Abb. ISBN 978-3-8253-5502-9, € 58,00

Die Geschichte der SED-Kulturpolitik ist eine Geschichte von Dogmen und Denkverboten, von ideologisch überfrachteten Auftragsarbeiten, von drangsalieren und genötigten Künstlerinnen und Künstlern. Gleichzeitig ist sie eine Geschichte von Nischen und Freiräumen, die den Literaten, Musikern oder Filmemachern in der DDR – mit schwankender Intensität – gewährt

wurden. Häufig folgte auf einen radikalen Einschnitt eine liberale Phase, die wiederum nach wenigen Jahren für beendet erklärt wurde. Als eine der freizügigsten Perioden der SED-Kulturpolitik gilt bis heute die Zeit zwischen dem Mauerbau im August 1961 und dem „Kahlschlag“-Plenum im Dezember 1965.

Henning Wrage hat genau diesen Zeitraum ausgewählt, um anhand der Untersuchungsfelder Literatur, Film und Fernsehen „eine Kulturgeschichte in Beispielen“ zu schreiben, wie es im Untertitel des Buches heißt. Dabei setzt er sich zunächst sehr kenntnisreich mit verschiedenen soziologischen Ansätzen zum Verständnis der DDR-Gesellschaft auseinander – mit der instrumentalisierungstheoretischen Position, der distinktionssoziologischen Theorie des literarischen Feldes nach Pierre Bourdieu und der Systemtheorie. Wrage bezieht sich anschließend auch auf den totalitarismustheoretischen Ansatz, betont jedoch, das „zu einer plausiblen Beschreibung der DDR“ ein komplexeres Vorgehen nötig sei, das einerseits den totalitären Anspruch des SED-Regimes berücksichtigt, „andererseits aber auch die Eigendynamik des individuellen Handelns von Akteuren umfasst, die eine solche Gesellschaftskonstruktion ja vollbringen sollen“ (S. 31). In Bezug auf die DDR-Kultur erscheint diese Herangehensweise plausibel, da das SED-Regime zweifelsohne versuchte, die Künstler in den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaftsordnung einzubinden, ihr individuelles Agieren jedoch keineswegs zentral steuern konnte.

Der Hauptteil von Wrages Untersuchung gliedert sich in drei Abschnitte zu den Bereichen Literatur, Film und Fernsehen. Jeweils vorangestellt ist ein ausführlicher Überblick zu den kulturpolitischen Kontexten der jeweiligen Medienproduktion. Daran knüpfen exemplarische Fallstudien an, die sorgfältig, detailliert und vielschichtig ausgearbeitet sind. Inhaltsanalytische Fragen berücksichtigt Wrage ebenso wie die konkreten Entstehungszusammenhänge, die Rezeption in der DDR-Presse oder unmittelbare Wechselwirkungen zwischen den Medien. Für den Bereich der Literatur untersucht Wrage zum Beispiel Karl-Heinz Jakobs' *Beschreibung eines Sommers* (1961), mehrere Werke von Christa Wolf, darunter *Der geteilte Himmel* (1963), Franz Fühmanns *Kabelkran und Blauer Peter* (1961) sowie Erwin Strittmatters *Ole Bienkopp* (1963). Im Bereich des Spielfilms werden *BERLIN UM DIE ECKE* (1965) von Gerhard Klein, *DENK BLOSS NICHT, ICH HEULE* (1964/65) von Frank Vogel sowie die Literaturverfilmung *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* (1962) von Ralf Kirsten analysiert. Aus dem Spektrum der Fernsehproduktionen greift Wrage schließlich *GEWISSEN IN AUFRUHR* (1961) von Günter Reisch und Hans-Joachim Kasprzik, *MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER* (1962) und *FETZERS FLUCHT* (1962) von Günter Stahnke sowie die in der Forschung bisher gar nicht beachtete Produktion *HELLING, KABELKRAN UND KAI* (1962) von Hugo Herrmann auf. Was diese Werke miteinander verbindet, ist ihr unmittelbarer Gegenwartsbezug: Sämtliche ausgewählten Beispiele setzen sich mit der gesellschaftlichen Entwicklung in der DDR auseinander, wodurch sich bereits eine unmittelbare Vergleichsebene